

Чернова Людмила Владимировна,

кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музыкального образования, Уральский государственный педагогический университет, 620051, г. Екатеринбург, ул. К. Либкнехта, 9; e-mail: foniatr@r66.ru.

**ОБУЧЕНИЕ ШКОЛЬНИКОВ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОМУ ИСКУССТВУ
НА ОСНОВЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ШКОЛЫ**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: детский голос; хоровое пение; цифровая нотация; относительная сольмизация; музыкальная грамотность.

АННОТАЦИЯ. Прослеживаются основные принципы и методы обучения детей пению представителями отечественной музыкальной культуры прошлых веков и современности. Показывается значение использования прошлого опыта в освоении нотной грамоты, в развитии слуховых и певческих навыков. Обращается внимание на целесообразность использования новаторских певческих технологий.

Chernova Liudmila Vladimirovna,

Candidate of Pedagogy, Associate Professor of the Chair of Musical Education, Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg.

**TRAINING OF PUPILS IN THE SPHERE OF ART OF SOLO AND CHORAL SINGING
ON THE BASIS OF TRADITIONS OF THE RUSSIAN SCHOOL OF SINGING**

KEY WORDS: Children's voice; choral singing; digital notation; relative system of reading of the notes; the musical letter.

ABSTRACT. The basic principles and methods of training of children to sing by the representatives of domestic musical culture of the last centuries and modernity are traced back. The importance of the use of the past experience in development of a musical notation, in development acoustical and singing skills is shown. Attention is paid to expediency of the use of innovative technologies of singing.

Обучение вокально-хоровому искусству всегда было и остается действенным средством эстетического, музыкального и духовного воспитания детей. Освещая вопросы теории и практики вокально-хоровой работы с детьми, ведущий специалист в области исследования детского голоса профессор Г. П. Стулова пишет: «Учитель должен хорошо владеть различными методами вокальной работы с детьми, которые складываются на основе изучения опыта лучших специалистов прошлого, оставивших свой след в истории музыкального воспитания детей, и новых тенденций современной практики» (11).

Собственный опыт нам подсказывает, что осмысление исполнительских и педагогических принципов основателей русской вокальной школы может помочь учителю музыки, хормейстеру в его практической работе.

Русская вокально-хоровая культура прошла долгий путь развития. С течением времени эволюционировали исполнительские стили, изменялись эстетические критерии и эталоны звука, методы звукообразования, хоровой репертуар, педагогические принципы.

Хорового певца, дирижера хора, а равно и их слушателей всегда волновали вопросы хорового звучания: звуковой эталон, стилевое и жанровое разнообразие культуры звука, певческий тембр. Работа над качеством звука имеет решающее значение

для ансамбля хора в смысле слитности голосов, выравненности и уравниваемости звучания и для хорового строя в смысле точности и чистоты интонации. Исторически существовали и существуют до сих пор разногласия в вопросе о том, как должен звучать хор.

С одной стороны, звучащие памятники искусства не дошли до нас в их подлинном виде. Вряд ли кто-нибудь из современников может с точностью представить характер звука хоровых коллективов, существовавших до того времени, как появилась звукозапись. О качестве звучания профессиональных и любительских, церковных и светских хоров прошлых веков мы можем судить по высказываниям музыковедов, по отзывам слушателей. С другой стороны, «оживить» памятники хорового искусства того времени могло бы помочь, вероятно, изучение методических трудов, их осмысление и попытка следовать предлагаемым в них приемам звукообразования.

В этом аспекте нас интересует соответствие певческих манер в сольном и хоровом исполнении. Должны ли требования, предъявляемые к солисту, стать основой требований, предъявляемых к хористу?

Для исполнения классических вокальных и хоровых произведений необходим комплекс специальных технических навыков, владение особым академическим певческим тоном. В русском вокально-хоровом искусстве этот академический пев-

ческий тон формировался сложно. Манера формировать певческий звук имеет в русском пении самобытные национальные корни. Во-первых, это народное пение, использующее естественную речевую манеру произношения. Во-вторых, на оформление этого тона оказало огромное влияние профессиональное церковное пение, использующее округлое, «благородное» звучание. Известно также, что русская певческая школа, как хоровая, так и вокальная, в своем развитии претерпела и положительное, и отрицательное влияние различных западных школ. Все это особым образом влияло на эстетику звука и привело к тому, что в России стали культивироваться две разные манеры хорового пения. В одной из них искусственно нивелировались индивидуальные тембры голосов, что создавало благоприятные условия для сравнительно быстрого достижения ансамблевой стройности. Голоса хористов, поющих в этой манере, лишены характерного для солистов вибрато, ограничены в динамических возможностях. Они чаще применяют легкое фальцетное звучание. Приверженцы другой манеры использовали более объемный, сочный звук. Они гораздо более выигрывали в тембровом отношении, но здесь появлялись сложности в работе над строем и ансамблем. Эта манера скорее встречалась в смешанных хорах с достаточно большим количеством певцов, а не в однородных с малым составом.

Оформление второй манеры хорового пения связано с традициями русской певческой школы, основоположником которой по праву считается М. И. Глинка. (1804–1857) Среди русских композиторов М. И. Глинка был одним из немногих, кто знал искусство пения в совершенстве, о чем говорят его мелодии вокального характера. С появлением опер М. И. Глинки потребовался новый тип певца, подготовленного для усвоения новых творческих задач. Своим вокальным мастерством Глинка как певец, педагог и композитор заложил основы русского реалистического исполнительства. В практической работе с оперными певцами он уделял большое внимание вопросам разработки новой методики постановки голоса. Для этого им были специально написаны вокально-технические упражнения для разных типов голосов. Основная идея метода развития голоса, впоследствии названного «концентрическим», заключалась в укреплении центральных звуков диапазона, естественно звучащих и не требующих особых усилий. Их М. И. Глинка называл «натуральными тонами». Он говорил о том, что от укрепления и уравнивания тонов центрального регистра зависит сила и свобода

звуков крайних регистров. В этом заключалось отличие от всех предшествующих вокальных школ, в которых упражнения строились от нижних или от верхних нот диапазона. Применял свой метод М. И. Глинка и в работе с хоровыми певцами.

Основные достоинства этого метода для хорового пения заключались в строгой последовательности и постепенности освоения мелодических интервалов. М. И. Глинка считал, что голосовые движения находят в прямой зависимости от слуха, а потому легкость нахождения голосом интервалов следует в порядке гармонического родства тонов, а не по ступеням диатонической гаммы, т. е. в порядке I, III, V, IV, II, VII ступени лада, а не I, II, III, IV, V, VI, VII ступени мажорной гаммы [7].

Постоянно в поле зрения М. И. Глинки находился характер звучания голоса, тембр певческого звука. В тембре М. И. Глинка видел одно из главных средств вокальной выразительности. Кроме того, положительный результат был еще и в том, что упражнения пелись без сопровождения. Это активизировало слуховой контроль и способствовало выработке хорового строя.

Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. Глинки на протяжении двух веков не были забыты, его метод имел своих последователей. В традициях русской вокальной педагогики начинать воспитание голоса с пения звуков, которые не требуют при своем воспроизведении больших усилий, выдержаны «Школа пения» А. Варламова и «Метода пения» Г. Ломакина (1812–1885). Последний труд, по некоторым исследованиям, считается вышедшим даже раньше публикаций М. Глинки. Тем не менее он создан в соответствии с «концентрическим» методом последнего. Все начальные упражнения построены на центральном участке диапазона, на естественных тонах, воспроизводимых без усилий, без затрагивания звуков верхнего регистра голоса. Много лет работая с певцами хора, Г. Ломакин использовал вокализацию на центральном участке диапазона как принципиальную установку, связанную с повышенным вниманием к тембру голоса, к выработке палитры выразительных средств. Голос, учил он, должен быть круглый, звучный и мягкий. К основным недостаткам относил «носовой», «горловой» и «удушливый» звук. Для его методики, как и у М. И. Глинки, характерно *исключительно внимательное отношение к слову*. Несмотря на то что принципы певческого обучения, сформулированные М. Глинкой, в основном касаются обучения взрослых, приложимы они и к певческому обучению детей.

Многим подобным правилам обучения пению следовал современник М. И. Глинки, музыкальный теоретик, видный ученый, писатель, философ Владимир Федорович Одоевский (1804–1869). Русский князь В. Ф. Одоевский принадлежал к старинному дворянскому роду, дом которого в Петербурге был одним из культурных центров столицы. В нем проводились литературно-музыкальные вечера, на которых часто присутствовал и М. Глинка. Знаменательно, что, будучи друзьями, они и родились в один год (1804). В. Ф. Одоевскому, пережившему М. И. Глинку на 12 лет, суждено было участвовать в организации таких важных для истории музыкальных центров, как Русское музыкальное общество (РМО) и бесплатные классы хорового пения при Московском отделении РМО (открыты в 1864 г.).

Благодаря созданию этих организаций В. Ф. Одоевский разработал методику хорового обучения. Пытаясь построить «философию музыки», В. Ф. Одоевский противопоставлял эстетические принципы схоластическим и догматическим методам обучения, вел борьбу за осмысленность и содержательность в обучении. Пожалуй, никто до него не касался так принципиально и широко проблемы методов обучения музыке, хоровому пению, не разработал их так тщательно и определенно, основываясь на инициативе и сознательности учащихся. Во всех опубликованных музыкально-педагогических работах В. Ф. Одоевского последовательно проводится мысль о необходимости опоры на практику, опыт, живое наблюдение. Выступая против догматизма в преподавании, В. Ф. Одоевский считал, что «абсолютной метод для педагогики не существует и не может существовать, ибо она творится даже не нами, а самими теми учениками, с которыми Вы имеете дело; самый драгоценный из них тот, который всех меньше и всех тупее. Старайтесь отыскать это сокровище и изучайте его несравненно более, нежели других; он для Вас послужит камертоном и укажет исходный пункт для той методики, которую Вы должны будете изобрести в меру разумений Ваших учеников...» [9].

Что же все-таки можно извлечь из наследия, оставленного потомкам В. Ф. Одоевским, его современниками и последователями? В чем же главные достоинства его взглядов на музыкальное и, в частности, хоровое обучение в школе?

Внимание к наименее способным ученикам свидетельствует о том, какое огромное значение он придавал учительской инициативе в отыскании наиболее жизненных, ясных и простых методов для всеобщего обучения.

В созданной В. Ф. Одоевским «Музыкальной азбуке», представляющей изложенную по урокам систему обучения, заключены важнейшие методологические принципы: движение от живого созерцания, наблюдения, практики к осознанию, теоретическому обобщению. Эти принципы раскрыты применительно к основным вопросам певческого обучения: осознанному процессу звукообразования и пению по нотам. В самом начале «Музыкальной грамоты», объясняя цель предмета, автор формулирует одну из основных задач: «Быть в состоянии пропеть всякую написанную или написать всякую слышимую нами мелодию». Говорится в «Музыкальной азбуке» и о важности хорошей артикуляции, не только внешней, но и внутренней, т. е. о том, что нужно следить за состоянием глотки, положением гортани, особенно у начинающих, неопытных певцов. Особого внимания, на наш взгляд, заслуживают поставленные и в определенной степени разрешенные В. Ф. Одоевским вопросы о взаимодействии (координации) слуха, голоса и зрения, о развитии внутреннего слуха и чувства лада, о способах обострения интонационного и вокального слуха [11].

Интересно также, что для осуществления поставленных задач, для обучения пению по нотам В. Ф. Одоевский предлагал использовать цифровую систему. Ее автором считают французского учителя музыки Э. Ж. М. Шеве (Cheve) (1804–1864). Он использовал для школьных уроков пения и подготовки певцов-любителей, участвовавших в хоровых кружках, метод пения по нотам, созданный на основе идей Ж.-Ж. Руссо, в дальнейшем названный методом Гален – Пари – Шеве. Это была цифровая нотация, в которой ступени мажорного лада обозначались цифрами 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, ступени минорного лада – цифрами 6, 7, 1, 2, 3, 4, 5 и пелись на слоги. Ступени любой тональности назывались одинаково, что характерно для относительной, а не абсолютной высоты звуков (относительная сольмизация).

С 1860-х гг. абсолютная сольмизация культивируется в качестве обязательного предмета в Петербургской и Московской консерваториях, а относительная сольмизация, связанная с цифровой системой Гален – Пари – Шеве, – в петербургской Бесплатной музыкальной школе и Бесплатных классах простого хорового пения Московского отделения РМО. Применение относительной сольмизации поддерживали М. А. Балакирев, Г. Я. Ломакин, В. С. Серова, В. Ф. Одоевский, Н. Г. Рубинштейн, Г. А. Ларош, К. К. Альбрехт и др. Школьные песенники и методические руководства издава-

лись в то время как по пятилинейной нотации и абсолютной сольмизации, так и по цифровой нотации и относительной сольмизации. Аргументация в пользу относительной сольмизации, предложенная В. Ф. Одоевским, опиралась на его понимание ладовой организации мелодии: «...в музыке существуют лишь отношения между звуками. Отношения постоянные, каковы интервалы: примы, секунды, терции и т. д., что опять весьма ясно выражается рядом цифр» [7].

Внимание, обращаемое В. Ф. Одоевским с самого начала обучения музыкальной грамоте на ладовую организацию звуков, – очень передовой для его времени момент. Ни В. Ф. Одоевский, ни другие сторонники этой системы не считают ее универсальной, не заменяют ею общепринятую нотную систему, а лишь рассматривают ее как «педагогическое удобство», как «первую ступеньку к нотной системе». Положительным моментом в деятельности авторов и пропагандистов упрощенных систем было искреннее желание содействовать распространению музыкальной грамотности в народе. Этой благородной идеей руководствовался и В. Ф. Одоевский, поддерживавший цифровую систему. Упрощенная методика изучения нот весьма долго занимала значительное место в музыкальной педагогике. Но, как показало время, цифровая система была заменена усовершенствованной и более упрощенной системой «относительной сольмизации» (3; 5).

В прямой связи с развитием слуха стоит вопрос о пении без сопровождения. Напомним, что этому принципу следовал и М. Глинка. В. Ф. Одоевский настаивает на пользовании при пении только камертоном или, в крайнем случае, скрипкой, так как понимает особенности хорового строя и чуждость его темперированному строю фортепиано. То, что пение без сопровождения содействует выработке чистоты интонации, ее гибкости, подтверждается многовековым опытом народного хорового исполнительства. Никогда в народных хорах, воспитанных в традициях пения без сопровождения, не стоял и не стоит вопрос о чистоте интонации.

Таким образом, методы обучения певческому искусству, разработанные В. Ф. Одоевским и М. И. Глинкой, во многом созвучны. Однако в их время далеко не все их рекомендации могли быть использованы в практике певческого обучения: еще не было тех достижений науки, которыми мы располагаем сейчас. Современные же музыканты признают, что как педагог М. И. Глинка был гениальным прозорливцем, предвосхитившим многие методические приемы нашего времени, правильность которых подтвер-

ждает теперь наука. Идея построения метода на основе *примарного тона* оказалась чрезвычайно плодотворной. Методология В. Ф. Одоевского представляет для нас интерес еще и потому, что она явилась в XX в. предтечей методики начального музыкального обучения во многих музыкальных и общеобразовательных школах в нашей стране, особенно в республиках Прибалтики. Во многих городах шла активная экспериментальная работа по внедрению в образование школьников системы ладовой сольмизации (Павел Вейс в Прибалтике, Иштван Микита в Таганроге, Валерий Куцанов в Екатеринбурге, Анатолий Тушков, выпускник УрГПУ г. Екатеринбурга, в Серове, Наталия Кохман, выпускница УрГПУ г. Екатеринбурга, в Первоуральске и др.). Эксперимент ставил задачи развития интонационного слуха, метроритмического чувства, навыков музицирования и творческой фантазии у детей. В Екатеринбурге эта система внедрялась в ряде музыкальных и общеобразовательных школ. Использовалась она с успехом также в музыкальном училище г. Екатеринбурга (на эстрадном отделении), а одно время даже в консерватории при обучении вокалистов умению петь по нотам.

Возможно, прогрессивные взгляды на обучение, высказанные М. И. Глинкой и В. Ф. Одоевским, в свое время не нашли отражения в практике школьного хорового пения, но они послужили отправной точкой для развития вокально-хоровой культуры, для поиска последующими поколениями научно обоснованных и практически целесообразных методов в воспитании и обучении певческому искусству. Продолжателями и внедрителями идей названных деятелей в школьную практику явились многочисленные музыканты, педагоги-исследователи двадцатого века (В. А. Багадуров, Е. Я. Гембицкая, Е. М. Малинина, Д. Е. Огороднов, Н. Д. Орлова, А. А. Сергеев, Г. П. Стулова, А. В. Яковлев и др.). Они продолжали заниматься поиском наиболее рациональных методов обучения детей пению.

История и теория пения не могут иметь законченной формы, они видоизменяются, растут, развиваются, обогащаясь новыми фактами, новыми данными. Традиции русской певческой школы продолжали развиваться. В начале XX в. музыкальным просветительством была поставлена задача, чтобы «запела вся школа и весь народ». Это привело к значительным научно-практическим исследованиям и реформаторским движениям в области вокальной педагогики. Были попытки создать «единую школу пения». Для осуществления этой идеи организуются вокально-методические объединения, создаются вокальные лаборато-

рии, проводящие публичные выступления педагогов с показом их метода преподавания. На Первом Всероссийском съезде вокальных педагогов в 1925 г. обсуждались вопросы и детской вокальной педагогики. Указывалось на то, что правильное пение способствует развитию и оздоровлению не только голосового аппарата, но и всего организма ребенка. Систематическое изучение детского голоса в плане лабораторных исследований было прервано войной.

Интерес к научному и методическому обоснованию певческого искусства, однако, не угас. Вскоре после войны под руководством крупнейшего специалиста в области вокального искусства В. А. Багадурова началась исследовательская работа по изучению голоса в возрастном аспекте. Для индивидуальных занятий с детьми были привлечены педагоги-вокалисты. Чтобы объединить теорию с практикой, в 1961 г. была проведена научная конференция по вопросам развития слуха и голоса детей. В решении поставленных проблем приняли участие ученые смежных наук – физиологи, психологи, акустики, фониатры. Их совместными усилиями вырабатывались требования к звучанию детского голоса – его силе, диапазону, тембру. Остро встал вопрос о воспитании мутационного голоса, о целесообразности занятий в этот период. Фониатрическая диагностика показала, что необходимо продолжать лабораторные исследования и наблюдения за индивидуальным развитием голоса детей. Для этого нужны квалифицированные кадры, умеющие пользоваться специальными научными трудами и способные оценить традиционные и новаторские методы исследования.

В последующие годы в разных регионах нашей страны проводились научно-практические конференции, семинары, курсы повышения квалификации учителей музыки и хормейстеров. С их помощью осуществлялось внедрение отечественных и зарубежных методик: сольфеджио (З. Кодаи, Ф. Лысек, Б. Тричков, В. Кирюшин); музыкально-певческого воспитания (Г. Стулова, Д. Огороднов); фонетического способа постановки голоса (В. Емельянов); «секретов бельканто» (А. Кравченко); пения в речевой позиции (Сет Ригтс) и др. Некоторые из этих методик получили широкое распространение и, согласно отзывам, дают поразительные результаты.

Реформаторское движение в области вокальной педагогики продолжается и по сей день. Безусловно, большинство авторов новых технологий являются творческими личностями и вызывают интерес. Однако учителя музыки и хормейстеры, которым нередко предлагается «единый верный»

способ обучения, не всегда в состоянии осмыслить и верно интерпретировать авторский замысел. Это часто приводит к печальным последствиям. Экономические проблемы – нехватка грамотных фониатров, отсутствие необходимой аппаратуры – не позволяют проследить результат деятельности того или иного педагога. Тем более трудно предвидеть отдаленный результат – функционирование детского голоса во взрослом состоянии.

Чтобы осуществить перестройку вокально-хорового образования, поднять уровень певческой культуры и вернуть утраченные традиции, нужно изменение музыкального мышления и педагогической позиции в отношении развития и певческого, и речевого голоса школьников. Необходимо понять, что музыкальное сознание ребенка формируется не столько разговорами о музыке, сколько самой музыкой. Важно найти способ прогнозирования воздействия музыки на функциональное состояние и детского, и взрослого организма. Сейчас остро стоит проблема экологии слуха и голоса человека. Этот вопрос необходимо поднять не только в плане развития художественно-эстетического отношения к певческой культуре, возвращения ее традиций, но и в плане профессиональной необходимости сохранения и развития рабочего инструмента учителя – его голоса и, наконец, психофизиологической комфортности всего организма.

Совсем недавно, в январе 2013 г, СМИ сообщили, что в нашей стране вновь создается Всероссийское хоровое общество. Хоровые общества есть практически во всех европейских странах. Они возникли там еще в XIX в. и существуют почти без перерывов до сих пор. У Русского хорового общества сложная история, связанная с трагическими событиями XX в. Оно появилось в 1878 г., действовало до 1916 г. После революции 1917 г. общество на 40 лет прекратило свое существование. Однако в 1957 г. было вновь образовано как общественная организация «Всероссийское хоровое общество» (ВХО). Ее задачей было «развитие и пропаганда народного хорового искусства», но после тридцатилетней деятельности ВХО было преобразовано в Музыкальное общество. И вот по инициативе известного дирижера, художественного руководителя Мариинского театра в Петербурге Валерия Гергиева Всероссийское хоровое общество возрождается. Предполагается, что Хоровое общество будет развивать хоровые училища и колледжи, популяризировать хоровое пение в школах, заниматься организацией конкурсов, придумывать другие мероприятия, связанные с хоровым пением. Помимо

создания ВХО, уже принято решение об организации общероссийского детского конкурса хорового пения. Его разработка уже поручена Министерству культуры.

Воссоздание хорового общества – это возрождение серьезных культурных российских традиций. По мнению ректора Академии хорового искусства им. В. С. Попова Николая Азарова, «хоровое пение – не просто традиционная, но скорее даже основополагающая традиция во всей российской культуре». Если в какой-то школе поют дети разных национальностей, то между ними никогда не будет межнациональной розни. Хоровое пение может стать мощным инструментом достижения социального и

межэтнического согласия между всеми гражданами страны.

Обсуждая проблему возрождения хорового общества на совещаниях и в СМИ, организаторы вспомнили древнегреческое слово «ахоретос», в переводе на русский означающее «неграмотного человека», не умеющего петь в хоре. Ректор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Александр Соколов заметил, что «вот это на самом деле очень ценный афоризм, который может стать девизом нашего начинания». Таким образом, всеобщая любовь к массовому пению, музыкальное, хоровое образование будут содействовать общему культурному образованию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багадуров В. А. Вокальное воспитание детей. М. : АПН РСФСР, 1953.
2. Багадуров В. А., Орлова Н. Д., Сергеев А. А. Начальные приемы развития детского голоса. М. : АПН РСФСР, 1954.
3. Вейс П. Ф. Относительная сольмизация и советская музыкальная педагогика. Л. : Музыка, 1967.
4. Кирюшин В. В. Радостное сольфеджио // Музыкальная жизнь. 1994. № 2.
5. Живов В. По системе Кодая // Советская музыка. 1965. № 4.
6. Левидов И. И. Вокальное воспитание детей. Л. : Тритон, 1936.
7. Локшин Д. Л. Хоровое пение в русской школе. М. : АПН РСФСР, 1957.
8. Назаренко И. К. Искусство пения. М. : Музыка, 1968.
9. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М. : Музгиз, 1956.
10. Огородников Д. Е. Вокально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе Л. : Музыка, 1972.
11. Стулова Г. П. Хоровое пение в школе : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М. : Муз. образование, 2010.

Статью рекомендует д-р пед. наук, проф. Н. Г. Тагильцева.